

Merveilleuse machine!
Anatomie du vertige. Ginette Laurin : vingt ans de création

Alexandre Lazaridès

Number 119 (2), 2006

Danser aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24439ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (2006). Review of [Merveilleuse machine! *Anatomie du vertige. Ginette Laurin : vingt ans de création*]. *Jeu*, (119), 57–60.

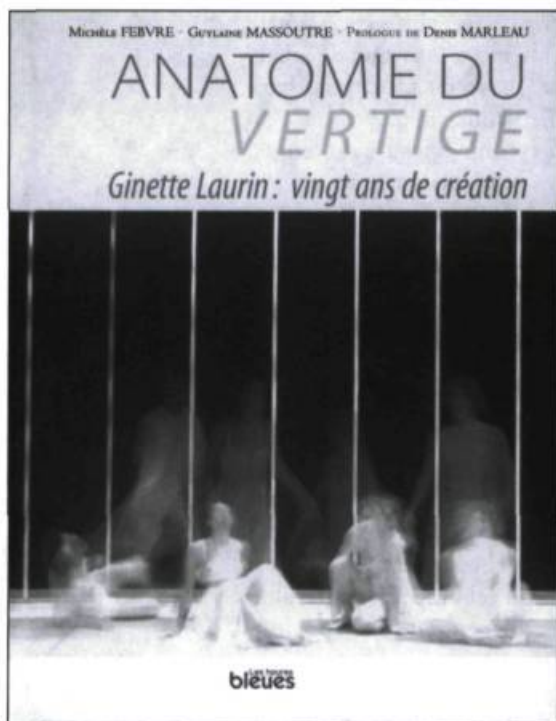
Merveilleuse machine!

Vertige et conte

Dans l'ouvrage consacré à Ginette Laurin par Michèle Febvre et Guylaine Massoutre¹, on peut lire que le corps humain est une « merveilleuse machine » (GL) qui a le pouvoir de « manifester l'invisible » (MF) suivant le « principe du beau qu'il existe une figuration possible de l'univers invisible » (GM). Ce collage citationnel, quelque peu subversif peut-être mais qu'on pourrait trouver éclairant, signale l'importance de

la contribution de Ginette Laurin à la danse québécoise, durant tout un quart de siècle (1979-2004) consacré à la création et à l'interprétation chorégraphiques. La fondation, en 1984, de la compagnie OVertigo Danse reste un moment marquant de sa carrière. C'est aussi l'acte de danser, autant dans son sens que dans sa technicité, qui a été remis en cause par ses interventions.

Dans ce livre qui parle de mouvement, sans vraiment commencer ni vraiment finir, on ne saurait pénétrer que lentement. Après un bref prologue de Denis Marleau, Michèle Febvre, dans un texte intitulé « Anatomie du vertige » – titre repris pour la totalité de l'ouvrage –, suit le parcours bio-chorégraphique de Ginette Laurin pour cerner les constantes et l'originalité de son travail², tandis que Guylaine Massoutre, dans « À pas contés. Il était une fois... la danse », déroule le fil narratif de ce même travail tout au long d'une « dramaturgie d'initiation et de secret ». Elle tente d'y retrouver les constituants morphologiques du conte merveilleux : interdit, transgression, départ, épreuve, etc. Alors que l'essai de Michèle Febvre situe l'originalité de Ginette Laurin dans le temps social, celui de Guylaine Massoutre l'immerge dans un hors-temps mythologique ou anthropologique. On verra, en fin de parcours, comment les deux approches se conjuguent par le jeu de quelques paradoxes révélateurs.



Anatomie du vertige. Ginette Laurin : vingt ans de création

ESSAI DE MICHÈLE FEBVRE ET GUYLAINE MASSOUTRE, PROLOGUE DE DENIS MARLEAU, MONTRÉAL, LES HEURES BLEUES, 2005, 126 P.

1. Pour identifier les citations (celles de Ginette Laurin sont extraites de brèves réflexions reproduites en marge), les noms des auteures seront indiqués par leurs initiales entre parenthèses.

2. Les « Chorégraphies » de Ginette Laurin ainsi que des « Repères biographiques » sont donnés en fin d'ouvrage.

« Danser la forme de l'absent »

L'intention de Ginette Laurin, au diapason avec la modernité, est d'« exprimer du corps » (MF). Formulation qui laisse perplexe : le corps visible exprimerait donc, sous l'effort et l'effet de la danse, du corps virtuel ? Auquel cas, il y aurait, dans le danseur, deux corps, imbriqués comme chrysalide et papillon : le premier, utile et usuel, duquel le chorégraphe doit extraire un autre corps, – mais corps dansant libéré des règles conventionnelles de la *belle danse* d'antan par une « exacerbation du mouvement (vitesse, intensité) » (MF), un corps ludique, un corps rare. C'est faire comme Michel-Ange affirmant qu'il suffisait au sculpteur d'enlever le superflu d'un bloc de marbre pour dégager la statue qui s'y trouve enfermée, mais qu'il n'est pas donné à tout le monde de libérer, bien entendu. Ainsi pourrait s'entendre l'affirmation que le chorégraphe ou le danseur ne fait jamais que « danser la forme de l'absent » (MF).

Le corps dansant ressuscité de son sarcophage apparent est annonceur d'invisible, lui-même mouvement pur, « croisement de la matière avec le temps » arraché aux « commerces ordinaires » (GM). Cela revient à considérer la danse comme un processus de séparation et de libération, de mort et de résurrection, en même temps que de sortie hors de l'espace-temps. Sortie paradoxale, puisque espace et temps sont tous deux inscrits dans l'être de la danse : d'une part, *khoros* est lieu (autant que chœur ou troupe), et, d'autre part, tout mouvement chorégraphié est rythme, mesure du temps. Nulle échappatoire : il faut que le corps se divise pour sortir de soi et, du coup, échapper « à la gravité – au double sens du terme » (GM). Il faut vider les lieux. C'est à ce prix que l'invisible peut commencer à se manifester.

Dissections métaphoriques

Un autre paradoxe surgit au cœur même de toute entreprise qui veut parler (de) la danse. Pour pouvoir la décrire, il faut tenter d'immobiliser le mouvement dans son incarnation élémentaire : le geste. C'est par une succession d'« instantanés » (GM) que le critique dissèque (ce en quoi le terme d'*anatomie* se justifie) la continuité gestuelle, comme un film est décomposé en photogrammes lors du montage. Sauf que toute terminologie esthétique s'avère insuffisante quand il faut rendre compte de l'invisible, dans la mesure où elle a été traditionnellement réservée à la part sensible (à quoi renvoie l'étymologie d'*esthétique*) et aux aspects formels de l'œuvre. Cela est encore plus vrai de la danse. Comment, en fait, décrire tel ou tel geste en particulier puisqu'une myriade d'infimes détails peuvent à tour de rôle en infléchir profondément la signification ? Autant épuiser la mer.

Quand on regarde l'une ou l'autre des photographies, tantôt en couleurs, tantôt en blanc et noir, qui accompagnent généreusement les textes de ce livre grand format, on comprend que toute description de la danse ne peut être qu'approximative, sinon même chimérique. C'est pourquoi aussi les critiques, tels des mystiques devant quelque vision ineffable, remplacent sa description par une appréhension métaphorique multipliée, plus proche, espèrent-ils, des émotions suscitées par le spectacle. Au pire, c'est de l'impressionnisme ; au mieux, leur propre subjectivité intervient largement pour dire celle du danseur ou du chorégraphe, car « les méandres de ces corps conduisent lentement au confluent cérébral de qui les dirige et qui les voit » (GM).

Chagall de Ginette Laurin (1989). Sur la photo : Jacqueline Lemieux et Scott Kemp. Photo : Chris Randle, tirée de l'ouvrage de Michèle Febvre et Guylaine Massoutre, *Anatomie du vertige*, Montréal, les Heures bleues, 2005, p. 55.



« Cérébral » ? Oui, peut-être, et par un nouveau paradoxe : le corps se partage entre la science, en tant que machine, et l'art, en tant que merveille. Entre ces deux activités de l'esprit, considérées couramment comme opposées, Ginette Laurin ne perçoit pas de discontinuité réelle. On partage, avec Michèle Febvre, ce point de vue, mais soulignons une différence. L'invisible traqué par la science préexiste à toute recherche et se manifeste par ses effets, la plupart encore incompris, sur l'univers ; les formules abstraites le manifestent à leur manière. L'invisible de l'art, lui, ne préexiste pas à l'artiste : il est son univers intérieur et n'atteint à l'existence que dans l'œuvre achevée ; aucun algorithme ne saurait y suppléer ni le prévoir. Le chorégraphe ne peut parler qu'avec la danse, « langue signée et secrète dont on aurait perdu le code » (MF) – définition qui convient tout autant à la musique.

Des origines

En principe, rien de moins merveilleux qu'une machine, structure déterminée de rouages, ce que le corps humain est certes aussi, considéré sous un angle anatomique. S'il est tenu pour une « machine merveilleuse », c'est donc qu'il y a autre chose : il est habité. La danse doit montrer *qui* ou, plus mystérieusement, *ce* qui l'habite. Pour y parvenir, le geste, expression de « l'énergie unique de chaque corps », doit prendre de vitesse « l'appétit de sens du spectateur et peut-être du danseur » (MF) pour « passer outre la conscience » (GL). C'est alors que l'esprit sera « libéré de penser » pour entrer dans une « liturgie de l'extase », « sans totem fondateur » (GM), la danse ayant rompu – vraiment ? – ses liens fondateurs avec la transe, état second d'où peut émerger le sacré.

En tient lieu et place le vertige, « dépense et exercice ludiques des forces vives de l'être » (MF), ou bien encore « dépense irraisonnée



du corps hors de la conscience » (GM). La notion de dépense, deux fois invoquée par les auteures, produit un excédent que Georges Bataille a nommé « la part maudite », celle qui fonde l'humain et le sacré, indissociables. « Le sacré est justement, ajoutez-il dans *l'Érotisme*, la continuité de l'être révélée à ceux qui fixent leur attention, dans un rite solennel, sur la mort d'un être discontinu. » Laïcisée en « part dansante » (MF), l'opération avait commencé avec le Zarathoustra nietzschéen qui disait ne pouvoir plus croire qu'en un dieu qui saurait danser.

La violence constitutive du sacré se reconnaît dans « la démarche d'exploration ou d'extirpation d'un Autre en soi » (MF) qu'est, en fin de compte, toute geste chorégraphique, celle de O Vertigo en particulier. C'est une geste, disons-nous, dans la mesure où la « haute technicité des interprètes vaut bien l'exploit imaginaire des contes » (GM). Si ce qui définit le sacré, c'est bien l'irruption, dans l'ordre naturel, de ce qui ne l'est pas ou bien qui échappe au contrôle humain, alors la comparaison récurrente du corps dansant avec l'ange, la flamme et toutes « les figurations de l'invisible » (GM) ne relève pas simplement de la coquetterie métaphorique. Cette comparaison fait autrement comprendre pourquoi « la danse la plus belle pétrifie le regard » (GM), lorsque les spectateurs, saisis, contemplent le danseur en train de s'exécuter et de s'exténuier, s'offrant et se dépensant au-dessus de ses moyens, « corps violenté par la décharge d'affects » (MF). Tantôt sacrifice d'une victime émissaire sur l'autel symbolique des planches, tantôt rituel – avec vertige ou à pas contés – pour se fondre dans le tout invisible et indivisible, il s'agit de renouer avec le secret des origines, lequel n'est jamais, sous son masque inversé, que le mystère de la mort. Par un ultime paradoxe, cela fait vivre « jusqu'à l'incandescence, jusqu'à l'évanescence » (GM).

Et l'on referme le grand livre aux images peuplées de merveilleuses machines qui s'élancent et s'envolent, avec des songes à perte de vue... j

Train d'enfer de Ginette Laurin (O Vertigo, 1990).
Sur la photo : Jacqueline Lemieux, Marc Boivin, Scott Kemp, Mireille Leblanc, Carole Courtois et Pierre-André Côté. Photo : Cylla VonTiedemann, tirée de l'ouvrage de Michèle Febvre et Guylaine Massoutre, *Anatomie du vertige*, Montréal, les Heures bleues, 2005, p. 65.